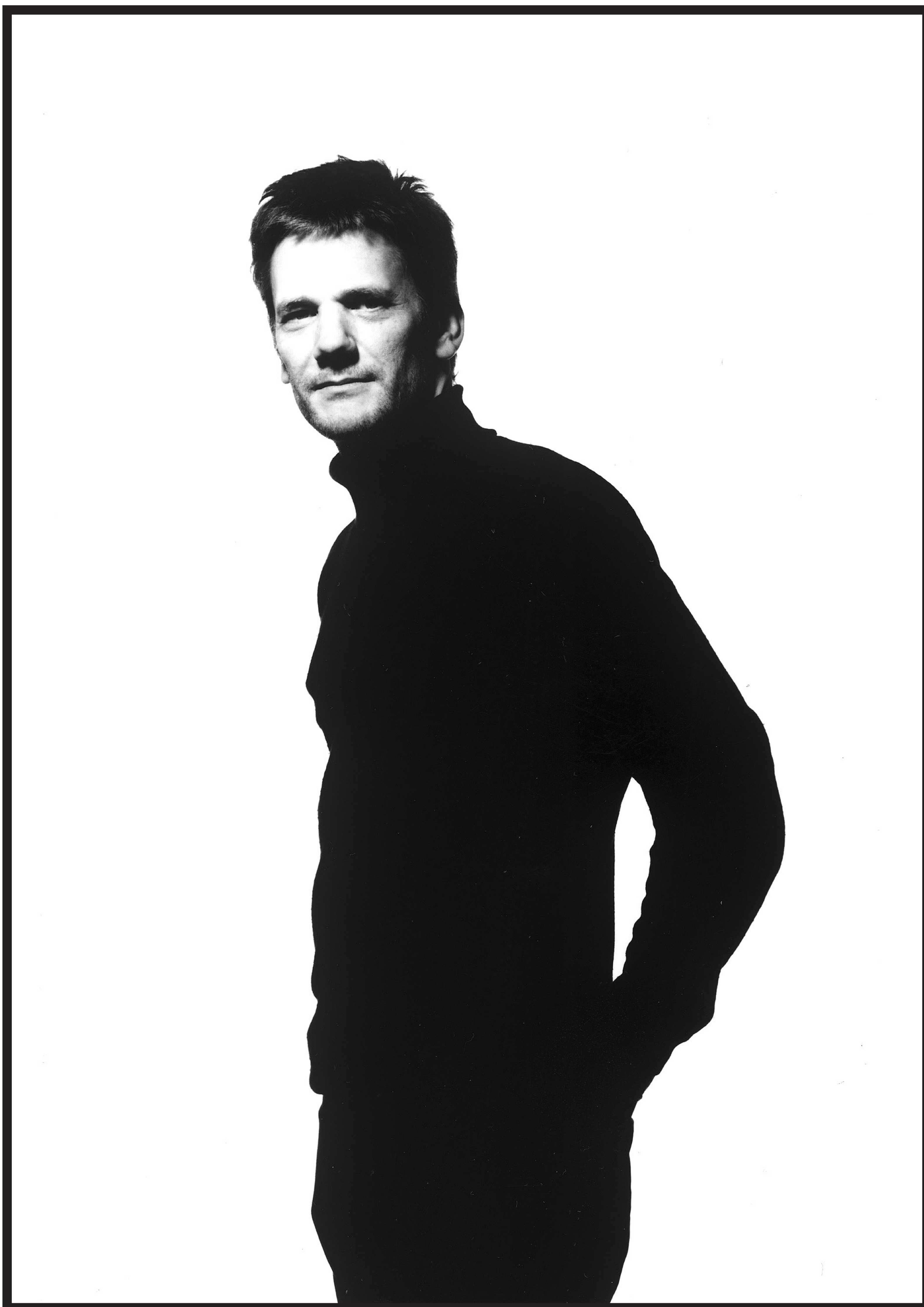
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 318
7 • 12 • 2003

RADAR libros



Ideología del amor

Ya está en librerías *El pasado* de Alan Pauls, su cuarta y esperadísima novela, que llega esta vez con un valor adicional: el Premio Herralde de Novela. A continuación, dos reflexiones sobre su obra y una entrevista sobre la experiencia del amor o, lo que es lo mismo, de la literatura.

Problemas de conciencia

POR DANIEL LINK

En la gran tradición de la novela modernista (la que empieza con Flaubert y pasa centralmente por Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Mann, entre otros nombres ya suficientemente celebrados), el problema de la conciencia (su construcción, su representación) ocupa un lugar central. Siendo, como es, uno de los más finos lectores de la literatura argentina contemporánea, Alan Pauls no ignora ni la importancia ni las dificultades en el tratamiento de esa materia inasible como pocas. Cada una de sus novelas podría, así, ser examinada como una indagación de la conciencia.

Alan Pauls nació en Colegiales en 1959. Publicó *El pudor del pornógrafo* (1987), *El coloquio* (1990) y *Wasabi* (1994), títulos que en el mapa de su obra (integrada también por sólidos ensayos y guiones para cine y TV) representan formas de desplegar la conciencia en relación con otros objetos narrativos igualmente prestigiosos: el deseo (*El pudor...*), la verdad (*El coloquio*) o la experiencia (*Wasabi*). En todos los casos, pero tal vez nunca como en *El pasado* (que en una primera versión se llamaba *Ex*: lo que ya no es, pero también "desde", "a partir de"), la conciencia aparece en proceso de descomposición.

Pareciera que la mejor garantía para construir y mostrar una conciencia (así en Pauls como en cualquier gran escritor, de esos que se cuentan con los dedos de la mano) es hacerlo precisamente a partir de sus momentos de peligro, cuando todo es puro movimiento, lo que permite que la novela escape a todas las formas de cristalización (las coartadas de la buena conciencia, los clichés de la cultura, la agobiante servidumbre a la plenitud de sentido). En ese borde (que es también el borde entre crítica y ficción), Alan Pauls construye sus novelas, de prosa cada vez más elegante y exacta, como una experiencia singular en el panorama de las letras argentinas actuales.

El pasado, su cuarta novela, galardonada con el Premio Herralde de novela y recién distribuida, indaga con tal *intensidad* los vericuetos y restos de una conciencia *casi* desquiciada, que vuelve las novelas anteriores pretextos o capítulos preparatorios de un libro por venir. Éste o el siguiente. Porque si la literatura (como bien sospechó Proust) es antes un proceso que un resultado, su única forma posible es esa tensión hacia un libro futuro. Y así, el lector de *El pasado*, pensativo después de haber cerrado el libro de más de quinientas páginas, no puede sino quedarse esperando (¿imaginando?) el futuro de la literatura de Alan Pauls.



Algo muy

POR ARIEL SCHETTINI

Alan Pauls no es sólo el crítico que ha escrito algunas páginas definitivas sobre los más grandes escritores argentinos: Puig, Borges, Arlt, Mansilla. Tampoco es sólo un reconocido guionista de cine y televisión (*La era del ñandú*, 1987; *Sinfín*, 1988). Y para demostrarlo, acaba de publicar su cuarta novela que, como las anteriores (*El pudor del pornógrafo*, *El coloquio*, *Wasabi*), muestra personajes levemente psicóticos, maniáticos obsesivos siempre preocupados por el mundo de la vida cotidiana como si hubiera en ellos una aventura a punto de desatarse.

El pasado –que ganó este año el Premio Herralde de novela– es un melodrama sin ningún rasgo del melodrama, salvo por los efectos de la sentimentalidad de su protagonista sobre su cuerpo y sobre el mundo. Al mismo tiempo, hay en la novela un clima de tragedia que no termina de desatarse.

Lo que es innegable de la obra de Pauls es que todos sus textos flotan en un clima reflexivo y minucioso sobre los hechos más cotidianos (en *Wasabi*, su novela anterior, el protagonista lucha contra un lunar tanto como contra la indolencia del amor). Esa atmósfera de extrañeza obsesionada es finalmente tan atractiva y pregnante como las propias reflexiones del autor sobre la literatura.

Las páginas de Pauls se leen con la misma fascinación que suscita la magia. Ahora, cuando habla de *El pasado*, logra combinar todas sus fantasías en un objeto que al principio parece imposible y que termina siendo innegable.

A pesar de su título, la novela de Alan Pauls, que también es periodista cultural, habla todo el tiempo del presente. De las cicatrices y los bagajes que implica vivir en un presente rodeado de fantasmas y deudas pendientes. Además es un novela de amor, como lo han sido las tres novelas anteriores del autor; de amores obsesivos, maníacos y patológicos. En esta entrevista habla de algunas de esas patologías que le permiten "meterse" y "meter a los lectores" en un mundo de ficción y que se parece a una "ideología del amor", porque *El pasado*, como el amor para Alan Pauls, es un mundo completo.

Parece que toda la novela fuera una exploración del "universo sentimental masculino". Casi nada de lo que les ocurre a los personajes queda fuera de sus vínculos afectivos, amorosos o eróticos. ¿Qué es exactamente lo que le importa de ese mundo?

–Parafraseando a un dirigente soviético ya caído en desgracia: fuera del amor, nada; dentro del amor, todo. Lo que me importa del amor es precisamente eso: su condición de mundo. En la novela, el amor no es exactamente un sentimiento; es un hábitat, un ecosistema, una atmósfera. Es incluso una cultura, y por lo tanto pone en juego voluntades, valores, creencias y políticas que sólo persiguen un objetivo: reproducir el amor, que –como todo el mundo sabe– es la droga legal más promovida del planeta. No veo a los personajes de *El pasado* como gente que se ama sino como peces que nadan y boquean y luchan por no ahogarse en el amor. Por otra parte, el amor es un mundo radicalmente experimental, que somete a sus víctimas a toda clase de pruebas, ejercicios insensatos y transformaciones. ¡Y todo eso a cambio de nada! Porque el amor nunca rinde: es gasto puro. Y tiene una ventaja que para la literatura es muy útil: es el camino más corto hacia la ficción. Mejor dicho: el amor es ficción, y como toda ficción instala a sus personajes en una posición doble, siempre paradójica: los enamorados están ciegos, y al mismo tiempo no dudan de que poseen el secreto del mundo. Ese fuera de sincro entre el estado en el que están y la creencia que enarbolan –la alienación amorosa– es el responsable de que la experiencia amorosa, aun en sus formas más trágicas, sea siempre una comedia. Me gusta pensar *El pasado* como una comedia romántica macabra.

Los nombres de sus personajes siempre parecen ser muy determinantes en sus novelas. En los nombres reverberan lugares, personajes, y personajes de "otra parte". ¿Qué tan importante son los nombres para un novelista? ¿Y para usted?

–Los nombres son siempre un problema. O no los nombres sino el acto de nombrar, que carga con una tradición de gravedad insoportable. Se puede tener a un personaje perfectamente imaginado y definido, pero hasta que no se lo nombra, siempre parece flotar en un limbo provisorio que amenaza todo el tiempo con disolverlo. En ese sentido, nombrar a un personaje es librarlo de una amenaza oscura. Y, a la vez, apenas nombrado, entre el personaje y su nombre empiezan a aparecer toda clase de fricciones, ruidos, disonancias, y ahora es el nombre mismo el que se pone a amenazar: amenaza con ser demasiado vago, o demasiado chistoso, o demasiado alusivo, o demasiado neutro, o demasiado exótico... Yo creo haber pasado por casi todas las variantes: el narrador sin nombre y las mujeres con nombres vagamente eróticos (*El pudor del pornógrafo*); los nombres centroeuropeos y las iniciales desnudas (*El coloquio*); los nombres "de fantasía", graciosos como gags (*El caso Berciani*); los nombres verdaderos (*Wasabi*)... Alguien me comentó hace poco qué extraño sonaba el nombre del protagonista de *El pasado*, Rímini. Y si suena extraño es tal vez porque no es un nombre sino un apellido. No lo elegí con esa idea –lo elegí porque los apellidos siempre me parecen menos significativos que los nombres–, pero me gusta ese vértigo ínfimo que se produce cuando un apellido es leído como un nombre o viceversa. Tal vez propiciar sutilmente esa clase de malentendidos sea la única manera de conjurar el problema de los nombres.

Cuando uno supone que la novela podría sacarnos a la aventura, sus novelas son siempre interiorizaciones, obsesiones y exploraciones de la sentimentalidad. El detalle y el hecho trivial juegan un papel importante en *El pasado*.

–¡Pero yo no quiero sacarlos! ¡Yo quiero meterlos! Mi novela es una visita guiada por el pasado –por un pasado, claro, que no ha terminado todavía de pasar, y que probablemente no pase nunca–, y esa travesía pasa por toda clase de fases: por momentos es un tren fantasma con paredes de cartapesta, por momentos un show porno, por momentos una escena fúnebre, por momentos una comedia de situaciones... Ésa es la única "aventura" que me interesa contar. Por otra parte, si hay algo que la novela contemporánea y la experiencia amorosa impugnan es justamente la distinción entre "sacar" y "meter", o entre "exterior" e "interior". Me interesaba que en *El pasado* un sobresalto cardíaco, la detección de una posible señal de traición o un *déjà-vu* sentimental fueran peripecias tan intensas, dramáticas y extenuantes como un crimen, una persecución o el asalto de un banco. En cuanto a los detalles... los detalles son todo. Por alguna razón, los detalles de los cuadros siempre me gustan más que los cuadros completos. Me interesan los lunares, las cicatrices, las pequeñas manchas, todas las marcas que singularizan un conjunto, que lo representan y que también lo hacen zozobrar o lo arruinan. Hay muchos de esos *zooms* en *El pasado*.

Esos mundos interiores, que parecen ocuparlo mucho, también tienen el efecto de una intemporalidad narrativa, por la que parece que uno leyera algo escrito en cualquier "tiempo". ¿Qué le importa, si algo, del presente cuando escribe novelas?

personal

–No me reconozco demasiado en la palabra "intemporalidad". Prefiero hablar, en el caso de *El pasado*, de una especie de hipertemporalidad. La pasión de Rímini y Sofía no transcurre en un no-tiempo ni en un tiempo indeterminado sino en un tiempo absolutamente exasperado, saturado, centrifugado, un tiempo en el que no paran de aparecer pliegues, fisuras, agujeros negros, contigüidades bizarras, etcétera. Se podría decir que todas las aventuras sentimentales que narra *El pasado* son también, básicamente, aventuras del tiempo, en la medida en que el tiempo y la memoria son dos de las fuerzas que más trabajan la experiencia amorosa, problematizando –entre otras cosas– la idea misma de "presente". En *El pasado* hay una escena en la que Rímini experimenta una de esas intensidades sublimes que a veces depara el amor –un fenómeno, digamos, de "puro presente"– y, al mismo tiempo que la experimenta, la ve y la piensa y la reconoce como un hito excepcional, una especie de trofeo, de modo que mientras la experimenta ya está atesorándola, es decir: archivándola en el pasado. Esos deslices son lo que más me interesa del presente: todos esos puntos en los que el presente disiente consigo mismo y se vuelve otro, o se deja interferir, o se vuelve impuro, o comunica bruscamente con otra dimensión temporal. Mi novela se llama *El pasado*, pero si hay algo que sus personajes nunca pueden decir sin exponerse al ridículo es: "Esto ya pasó". Creo que todas las certidumbres que asociamos con la idea de "presente" corren el mismo riesgo. El único presente verdaderamente importante para una novela es el que su autor nunca tiene presente cuando la escribe: el presente de la lectura, que hace de la novela y su lector dos contemporáneos.

¿Por qué en sus novelas siempre aparecen personajes artísticos y biografías de artistas para "hacer avanzar" las acciones (en este caso el personaje de Riltse, que viene del pasado a "hablarles" a los protagonistas)?

–Riltse es un pintor, un artista maldito que termina su carrera cultivando una forma particularmente dolorosa de *body art*: se enferma a propósito, se extirpa las partes afectadas de su cuerpo y las presenta como obras de arte. Es como Orlan, pero menos narcisista y bastante más vulgar, y tiene unos toques de autoexperimentador un poco cronenbergianos. Y es o fue el ídolo de juventud de Rímini y Sofía, que solían pegar fanáticas reproducciones de sus cuadros –cuando eran más convencionales– en las tapas de las carpetas del colegio. Más que hacerla avanzar, me da la impresión de que el personaje de Riltse desvía la acción, la extravía o en todo caso la duplica: porque su frenesí de autodegradación corporal es una especie de réplica, a escala orgánica, del calvario pasional de Rímini y Sofía. Y al mismo tiempo Riltse me permite investigar un poco otro fenómeno que me interesa mucho, el de las idolatrías artísticas que pertenecen a nuestro pasado y quedan de algún modo soldadas al contexto en el que nacieron. ¿Por qué odiamos tanto a los artistas que nos hechizaron cuando éramos jóvenes e inexpertos? ¿Por qué los gustos no sobreviven a los cambios de contexto?

Otro dato que me parece constante en sus novelas es que el amor siempre se parece demasiado a una enfermedad o, en todo caso, a un caso patológico. ¿En qué medida relaciona este amor con el Barthes de *Fragmentos...*, uno de cuyos cursos, por otro lado, acaba de prologar?

–Tiendo a usar las excepciones para establecer las normas, así que me cuesta pensar en amores que no tengan la estructura o la forma de enfermedades, o en enfermedades que no tengan la estructura o la forma de amores. Si los celos son la maqueta del amor, no veo cómo el amor podría librarse de la patología o, al menos, de cierta compulsión a multiplicar enloquecidamente los síntomas y los efectos. Proust lo sabía bien: la enfermedad y el amor son máquinas de producir signos y sentidos. De ahí los verdaderos delirios de interpretación en los que acostumbran chapotear los enfermos y los enamorados. Tal vez ahí, en esa condición "semiótica" de la experiencia amorosa, haya una relación con el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*. Pero si lo que escribo tiende a alimentarse siempre de amores defectuosos o demenciales, es porque esos "casos" son los que ponen en duda a cada segundo las certidumbres en las que solemos descansar y nos obligan a preguntarnos: "Pero, ¿qué es esto? ¿Es amor o terror?".

Además de un novelista reconocido, sus trabajos críticos (sobre Mansilla, Arlt o Borges) no dejan de citarse. ¿Cómo se relaciona un crítico con su propia novela?

–Con la misma sorpresa, la misma distancia y también la misma irritada incredulidad con que me relaciono con mi propia voz cuando la escucho en un grabador. "No es mi voz", pienso, y al mismo tiempo no puedo evitar sentirme levemente disminuido, como si me hubieran robado algo muy personal.

Ese extraño señor Alan Pauls

POR ROBERTO BOLAÑO

Lo primero que leí de él fue un cuento absolutamente original, *El caso Berciani*, publicado en la antología *Buenos Aires* (Anagrama, 1992). En dicho libro, compuesto por textos de escritores tan relevantes como Piglia, Aira, Saccomanno o Fresán, el cuento del señor Pauls sobresalía por diversos motivos, el más notable de los cuales era una anomalía: había algo en *El caso Berciani* que sugería un rizo espacio-temporal, no sólo en el argumento, que por otra parte no iba de eso, es decir no era de ciencia-ficción ni nada parecido, sino en el encadenamiento de los hechos narrados, en la feroz entropía apenas entrevista, en la disposición de los párrafos y de las oraciones.

Durante mucho tiempo fui un lector fervoroso de este escritor del que sólo conocía un cuento. Sabía pocas cosas de él: había nacido en Buenos Aires en 1959, había publicado dos novelas que jamás pude encontrar, *El pudor del pornógrafo* y *El coloquio*, y un libro de ensayo sobre Manuel Puig. Así que durante mucho tiempo me tuve que conformar –y fue más que suficiente– con leer y releer *El caso Berciani*, que a estas alturas me parece, es evidente, un cuento perfecto, si es que existen monstruos perfectos, supuesto poco razonable.

Hasta que un día entré en contacto con el fabuloso señor Pauls. No sé si yo le escribí o fue él quien me escribió. Creo que fue él. Una carta cuya sequedad me dejó impresionado. Temblando, incluso. En esa carta me hablaba de un viaje en automóvil en compañía de su hija, una niña de edad similar a la de mi hijo, tal vez un poco menor. El viaje, según entendí tras releer su carta diez veces (vicio adquirido con *El caso Berciani*), había empezado en el centro de Buenos Aires para terminar en el extrarradio. La jovencita Pauls parecía una niña inteligentísima. Su padre, un conductor de coches experto. El mundo, inhóspito. Contesté su carta mandándole saludos a la niña, de mi parte y de parte de mi hijo. Tal vez aquí cometí una falta de delicadeza, pues el señor Pauls tardó un poco en contestarme, aduciendo no sé qué problemas con su computadora. Su hija se hizo la desentendida con respecto a los saludos de mi hijo.

Poco después leí dos cuentos o dos fragmentos de una saga hipocondríaca o médica, firmados por el señor Pauls y que, hasta donde sé, permanecen inéditos. Ambos cuentos o fragmentos o lo que sea me parecieron perfectos, monstruos perfectos. Llegado a este punto, como comprenderá cualquier lector, lo único que deseaba era seguir leyéndolo. De tal manera que le pedí a Rodrigo Fresán (quien, además de amigo del señor Pauls, durante un tiempo fue su vecino) que en su próximo viaje a la Argentina arramblara con todo lo que estuviera firmado por este autor. Así leí *Wasabi*, su tercera novela, en donde narra el crecimiento y el –a la postre– imposible amaestramiento de un forúnculo, y su libro de ensayos sobre Borges, *El factor Borges*, un libro estupendo, como *Wasabi*, pero que desde el inicio plantea una serie de problemas borgeanos: el libro está firmado por Alan Pauls y Nicolás Helft, sin embargo en los créditos se aclara que el texto es de Alan Pauls y que las imágenes reproducidas con generosidad pertenecen a los Archivos de la Fundación San Telmo. Entonces, ¿por qué el libro aparece firmado por Nicolás Helft? ¿Y quién es Nicolás Helft? Según Fresán, Nicolás Helft es el propietario de algunas de las ilustraciones o de los facsímiles que aparecen en el libro. Yo no lo creo. Tampoco creo que sea un heterónimo creado por el señor Pauls, poco dado a excesos portugueses sino más bien la sombra de una sombra, la sombra de un conde polaco, por ejemplo, o la sombra de cierta descorazonadora lucidez.

Recuerdo una carta que me escribió hace ya mucho tiempo el señor Alan Pauls. Me decía en ella que se había ido con su mujer –y presumiblemente con su niña– a una comuna hippie uruguaya. No a vivir, aclaraba, sino a pasar unos días. Durante esos días lo único que hizo, eso entendí tras leer su carta diez veces, fue terminar de leer una novela larga y contemplar una especie de duna que el viento cambiaba de sitio de forma más que perceptible. Pero lo raro fue que nadie se daba cuenta de ello. En fin, eso suele pasar, querido señor Pauls, pensé tras la lectura número diez. Es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos y somos muy pocos los que disfrutamos con ello y nos damos cuenta.

El caballo desbocado de la Ilustración



CAMPOS DE FUERZA. ENTRE HISTORIA INTELECTUAL Y CRÍTICA CULTURAL.
Martín Jay

Trad. Alcira Bixio
Paidós
Buenos Aires, 2003
350 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

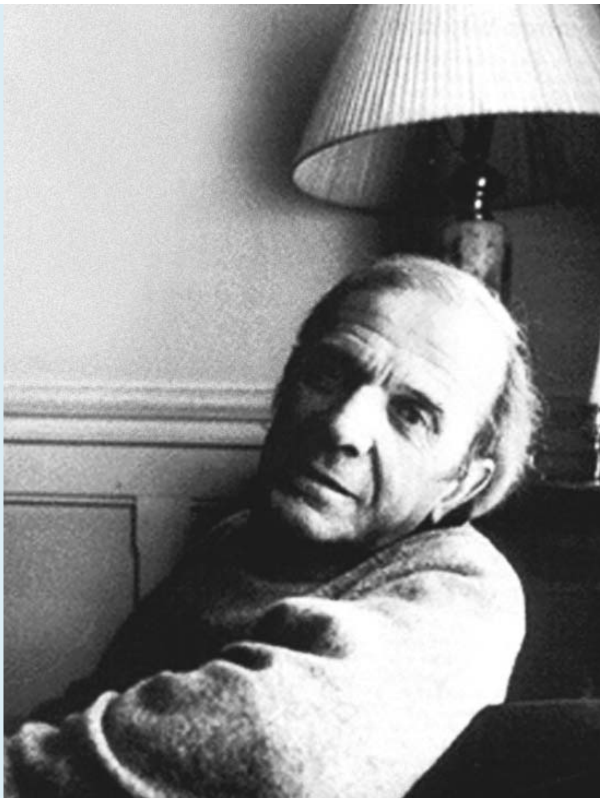
Martin Jay, que enseña historia en Berkeley, es conocido entre nosotros como un intérprete eficaz y como un heredero de los teóricos nucleados en torno de la llamada Escuela de Frankurt, a la que dedicó estudios como *La imaginación dialéctica* (1973) o *Adorno* (1988). *Campos de fuerza*, que recoge intervenciones hechas entre 1986 y 1991, pone en evidencia hasta qué punto son amplios y complejos los intereses de Jay, que van desde el imaginario apocalíptico en Lyotard, Baudrillard y Derrida hasta la urbanística renacentista y los cuerpos procaces de los jóvenes de Caravaggio. Pone en evidencia, también, hasta qué punto sus obsesiones pueden resumirse en un puñado de nombres: Adorno, Habermas, Derrida, Paul de Man.

Una parte importante de los artículos de *Campos de fuerza* se inscribe en el ámbito en el que Jay se ha formado y con el que mantiene relaciones complejas: la historia intelectual o, más concretamente, la historia de los intelectuales. Nos referimos a artículos dedicados a autores alemanes del siglo XX, con especial énfasis en la especialidad de Jay: los que abandonaron Europa como consecuencia del ascenso del nazismo. "Fugas urbanas", por ejemplo, repasa las relaciones entre Horhkeimer, Adorno y Marcuse y las ciudades en las que estos filósofos habitaron: Frankfurt, Nueva York, San Francisco. "Mujeres en tiempos de oscuridad" evalúa los límites del pensamiento político de Hanna Arendt a través de la lectura en filigrana de la teoría política de la famosa alumna de Heidegger y su contemporánea húngara Agnes Heller, formada en la tradición marxistahegeliana de Lukács. A su vez, en el que probablemente sea el artículo más bello del volumen, Jay se inmiscuye en una zona particularmente ríspida de la historia intelectual de siglo XX: la de la relación entre intelectuales y fascismo, revisada a partir de un análisis del concepto de soberanía en Carl Schmitt y en Georges Bataille.

Un segundo conjunto de artículos explora algunas consecuencias del llamado "giro lingüístico" del pensamiento contemporáneo a partir de la oposición entre lo visual y lo auditivo. Para ello, Jay rearma, a partir de la hermenéutica de Heidegger y, sobre todo, de Gadamer, las relaciones entre perspectiva, cartesianismo y racionalidad lineal que, a su modo, planteó en los ya lejanos '60 Marshall McLuhan, a quien se cita una vez y de pasada. Crítico de las posturas menos materialistas de la hermenéutica, Jay sostiene que la historia, más que una obvia construcción textual, es la puesta en juego de objetos de temporalidad y estatuto diverso que no pueden ser reducidos con facilidad a un desarrollo mecánicamente lineal. Un modo concreto de puesta en funcionamiento de esta concepción de historia puede hallarse en el artículo en el que Jay estudia los límites de las concepciones formalistas del arte y de la crítica, a las que no contrapone el contenidismo de cuño realista, sino un conjunto de prácticas estéticas y teóricas inclinadas a los desechos, a lo abyecto, en una palabra, a lo in-forme, concepto que permite pensar "obras" tan dispares como los sonidos de Luigi Russolo o los escritos de Bataille.

Finalmente, Jay dedica una serie de textos a la cuestión de la muerte de la ideología y revisa las zonas de reformulación del concepto marxiano en los textos del controvertido Paul de Man, que hace ya más de dos décadas llamó la atención sobre los puntos de contacto entre deconstrucción y desmantelamiento de la ideología. En este punto, es lógico que Jay se encuentre con el filósofo que más claramente ha planteado las relaciones entre ideología, comunicación y lenguaje: Jürgen Habermas. Es en relación con Habermas y sus interlocutores polémicos (Lyotard, Foucault, Derrida) que Jay despliega estrategias teórico-argumentativas tendientes a la reconstrucción de "campos de fuerza" a partir de un trabajo que tiene mucho de dialéctico, lo que, sin duda, constituye hoy por hoy no sólo una simple opción teórica, sino la opción –política– por una tradición obstinadamente moderna: "Ninguna revelación –concluye Jay en su artículo sobre el imaginario milenarista– se esconde del otro lado del Apocalipsis, sólo el banal, pero así y todo valioso, proyecto de la Ilustración cuyo caballo puede no ser tan poderoso como el de su oponente, pero que, en el largo plazo, quizá tenga más resistencia para aguantar toda la carrera".

Cuidado con las espinas



EN MEDIO DE SPINOZA
Gilles Deleuze

Editorial Cactus - Serie Clases
Buenos Aires, 2003
192 págs.

POR VERÓNICA GAGO

En medio de Spinoza es un título incómodo. Es parte de una fórmula más amplia: *Spinoza y nosotros: nosotros en medio de Spinoza*. Esta inquietud por la contemporaneidad del filósofo judío holandés del siglo XVII es la que va enhebrando las diez clases que Gilles Deleuze (1925-1995) dictó entre los años 1980 y 1981 en la universidad francesa de Vincennes y que son editadas aquí por primera vez en castellano. En estas clases del llamado "curso de los martes", Deleuze aborda conceptos claves de la obra spinozista (profundamente trabajados en el libro *Spinoza y el problema de la expresión*, su tesis de doctorado de 1967) pero lo hace a la manera de un encuentro amoroso: lo que le interesa es contar cómo él mismo ha sido afectado por Spinoza, por "el más filósofo de los filósofos que enseña al filósofo prescindir de la filosofía". Deleuze insiste en que cualquiera que quede "en medio de Spinoza", que sea arrastrado por su pensamiento, puede recibir de él un flash, una iluminación repentina, como le ocurrió al propio Nietzsche. Uno puede descubrir que ya era spinozista, sin nunca haber leído Spinoza. ¿Pero qué sería descubrirse spinozista? Una ética, un anti-juicio: "usted ya no juzga... Alguien dice o hace algo; usted ya no relaciona eso con los valores. Más bien se pregunta:... ¿Cómo hay que ser para decir eso? ¿Qué manera de ser implica? Usted busca los modos de existencia envueltos, y no los valores trascendentes... El punto de vista de una ética es: ¿de qué eres capaz? ¿qué puedes?", para llegar al grito de Spinoza: "¿qué es lo que puede un cuerpo?" Preguntarse de qué experiencia se es capaz, qué soportamos y qué hacemos vuelve necesario, al mismo tiempo, "construir esa capacidad de experimentación y no tener un saber previo. Nadie sabe de qué es capaz".

La ética es una teoría de los cuerpos y la forma en que esos cuerpos se componen en un plan(o) común. Un cuerpo puede ser cualquier cosa: una roca, un animal, una nota musical, una idea o una comunidad. Deleuze retoma el descubrimiento de los estoicos: "todo es cuerpo". Y la composición es un ritmo: una combinación de velocidades y remansos. ¿Qué significa, pregunta Deleuze, "la música que amo"? Que existe una composición entre ella y mi cuerpo que nos vuelve parte de un "tercer individuo": "entonces, mi potencia aumenta" y en esa expansión de la propia potencia consisten las pasiones alegres. Esas composiciones se vuelven un "bello funcionalismo": es cuando algo marcha. Spinoza juega con las analogías entre las composiciones alimenticias y las amatorias. Deleuze agrega imágenes bellas: el encuentro del nadador con las olas y del bosque con la espesura.

Hay que ver a la gente como "pequeños paquetes de potencia", pone Deleuze, de manera socarrona, en boca de Spinoza. El problema político aparece en primer plano: la gente que cultiva la tristeza, otro modo de hablar de la "impotencia del tirano". Pero –advierte Deleuze– los impotentes son los más peligrosos: "son los que van a tomar el poder (porque) tienen necesidad de la tristeza: sólo pueden reinar sobre los esclavos y el esclavo es precisamente el régimen de la disminución de potencia". No hay esencias o, mejor dicho, las esencias, para Spinoza, son las potencias, lo que cada cuerpo es capaz de hacer. Pregunta Deleuze a sus alumnos franceses: "¿Comprenden el golpe filosófico que está haciendo?"

Según cuentan sus biógrafos, Spinoza grabó en su escudo las siguientes palabras: *¡caute quia spinoza!* (¡cuidado que tengo espinas!). El colectivo editorial Cactus recoge el blasón del filósofo con la aparición de su primer título, una lograda traducción de estas clases (que ya circulaban por Internet en versiones descuidadas) en una prolija edición.

Una raza extinguida

MAQUIAVELO
Trad. Judith Viaplana

Marcel Brion
Vergara
Buenos Aires, 2003
316 págs.

POR SERGIO DI NUCCI

Un episodio en *El túnel del tiempo* arrastraba al protagonista hasta el Renacimiento italiano, donde se encontraba con Nicolás Maquiavelo, genio loco, conspirativo y conspirador. Si la serie reflejaba, como todos esperan antes de prender el televisor, las paranoias de la Guerra Fría, también hacía notar, para quien quisiera ver, la relevancia del fundador del realismo político en la era en la que el Dr. Kissinger inspiraba las Relaciones Exteriores norteamericanas.

El punto de partida obligatorio del realismo político es *El Príncipe*, la obra a la que Maquiavelo debe su mayor posteridad. En un pasaje famoso del capítulo XV se resumen la convicción central y el móvil mayor: "Aquel que abandona *lo que se hace* por *lo que se debería* hacer contribuye antes a su ruina que a su preservación". Pero el repudio del "deberían" se refiere a las normas de una razón idealizadora, y no a las técnico-pragmáticas. Para Maquiavelo la política es arte antes que ciencia. Y en el ámbito de la praxis, el realismo es pródigo de preceptos sobre cómo adquirir y conservar el poder. Porque para el clásico florentino la política es la lucha que tiene como fin el poder, y como medio la fuerza. Qué son *lucha*, *poder* y *fuerza*, los clásicos habitualmente no lo dicen. Descreen de que haga falta: con el sentido común, el realismo, a diferencia de muchas filosofías, no tiene ninguna intención de romper.

La batalla constante, la denuncia de la ilusión de la paz, educan para el miedo: hay que disciplinarlo, neutralizar los componentes autodestructivos y valorizar los defensivos, puestos al servicio de la autoconservación. La de Maquiavelo (1469-1527) fue una vida de pánico bien disciplinado, tal como la presenta Marcel Brion en su breve y elegante biografía.

Lo primero que hay que decir de este florentino es que fue republicano y adversario de los Médicis, la dinastía de mercaderes mecenas: a los 29 años Maquiavelo fue nombrado secretario de gobierno, y conservó la posición hasta el día de 1512 en que el regreso dinástico puso fin al régimen republicano restaurado por Savonarola. En este primer período de su vida, fue iniciado directamente en las cuestiones de política interior y exterior; ninguna facilidad le faltó para estudiar de cerca los más variados problemas de administración pública, de finanzas, de organización militar y de diplomacia. Nombrado embajador (ante los Sforza, ante los Borgia, en Venecia, en Roma, en Francia, en Alemania), es probable que fuera de su ciudad natal la política siguiera las mismas reglas prácticas. Cuando en 1512 un complot acabó en Florencia con Pier Soderini y con la República, Maquiavelo se retiró a San Casciano, donde vivió en la pobreza. Fueron los años en los que escribió *El Príncipe*, los *Discursos* sobre el historiador romano Tito Livio –donde advirtió contra la glorificación del pasado y recomendó la exaltación del presente–, el *Arte de la Guerra* –donde apostrofó a los mercenarios, y pregonó el ejército de conscripción—, las *Historias florentinas* –escritas por encargo del papa Clemente VII, son un alegato contra la intervención de la Providencia en los asuntos humanos y uno de los primeros modelos logrados de historia institucional—, y la comedia *La Mandrágora* –donde escarnece los consuelos idealistas para dolores bien reales–. Biógrafo de Leonardo da Vinci, de Durero, de los románticos alemanes, novelista suavemente fantástico, Marcel Brion pertenece a una categoría de escritores cuya desaparición puede deplorarse o no, pero que parece definitiva. Académico (en el sentido de "Académie", no de "Université"), de erudición sobria y segura, formado en el arte de escribir entre líneas, vivió sintiéndose obligado a insinuar siempre y a no pronunciar nunca determinadas palabras hasta la última sílaba.

Liberalismo vs. República

LA PARADOJA DEMOCRÁTICA
Chantal Mouffe

Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar
Gedisa
Barcelona, 2003
156 págs.

POR DANIEL MUNDO

Pensar la política significa multiplicar las formas posibles de poder, alentando la discusión y el antagonismo en un marco de poderes en pugna. En *La paradoja democrática*, Chantal Mouffe muestra las ventajas que este principio supone tanto para la acción como para el pensamiento políticos.

Las tesis centrales de su argumento provienen de sus libros anteriores, *Hegemonía y estrategia socialista*, escrito junto con Ernesto Laclau, y *El retorno de lo político*. A partir de una fina lectura de Derrida, Schmitt y el último Wittgenstein, Mouffe embate contra los postulados de Habermas, de Rawls, de Giddens, tan gratos a los liberales oídos de los teóricos políticos. Lo que Mouffe rebate es que la lealtad a los valores democráticos se reduzca a una negociación de intereses, o remita a una argumentación deliberativa irrestricta de todos o de cualquiera. En lugar de buscar la manera correcta para que los hombres construyan por fin un tipo de poder racional y equitativo en el que se hayan limado todas las tensiones y diferencias, alentar el disenso plural y su organización contingente. Mouffe sugiere que el deseo de un orden universal sin exclusión obtura lo que una democracia radical debe perseguir: la legitimación del conflicto. Aceptar que el mundo práctico es incierto e inconcluso, y que la exclusión es su marca de origen. Esta exclusión se puede disfrazar, pero no erradicar, ya que ella distingue a los amigos de los enemigos o, en términos de Mouffe, adversarios. La configuración en la que se ordena la sociedad es el resultado hegemónico de una confrontación cuyas huellas de inclusión/exclusión tienen que mostrarse y discutirse.

La tradición política moderna se nutre de dos fuentes que son, en última instancia, incompatibles: la lógica liberal por un lado, que defiende los derechos humanos y el respeto de la libertad individual, y por otro lado la lógica republicana, que aboga por la soberanía popular y el carácter representativo de la política, las instituciones democráticas y la igualdad de todos los ciudadanos. El encuentro de estas dos lógicas es un acontecimiento histórico que debe ser preservado. La tensión que se produce entre la igualdad y la libertad no puede eliminarse, ni tampoco reconciliarse armónicamente. Lo que hay que cuidar, entonces, es el hiato que anida en el origen de la vida política moderna. La diferencia indecidible que media "entre los componentes del binomio liberal democrático".

Se puede sostener que la época moderna creó dos nuevas formas de política. Una, un invento absoluto de la modernidad, es el régimen totalitario, la anulación total de lo político, por lo menos tal como el mundo griego pensó la vida en la polis. La otra, la democracia liberal, es una forma de vida agonista donde las relaciones de poder son siempre cuestionadas, y ningún poder puede arrogarse una victoria definitiva. La democracia se debilita allí donde un orden político se impone como si fuera natural e ineludible, y toda alternativa se presenta como reaccionaria. Se debilita, también, allí donde la reflexión sólo es capaz de oponerse al poder hegemónico e incapaz de proponer una alternativa confiable.

EN EL QUIOSCO

TOKONOMA, *8 (Buenos Aires: agosto 2003)*

Lo que de familiarmente extraño tiene el exotismo se duplica, en este nuevo número de *Tokonoma*, en la propuesta de hablar de Japón a través de sus fantasmas. Con un diseño de tapa renovado, la revista dirigida por Amalia Sato propone un recorrido por las leyendas y fábulas que hacen de la cultura japonesa un reservorio de fantasmagorías. Ensayos, poemas y relatos indagan así el pliegue en que se solaza lo intraducible: el "otro lado" de la otredad que es Japón se define como el espacio que las palabras evocan.

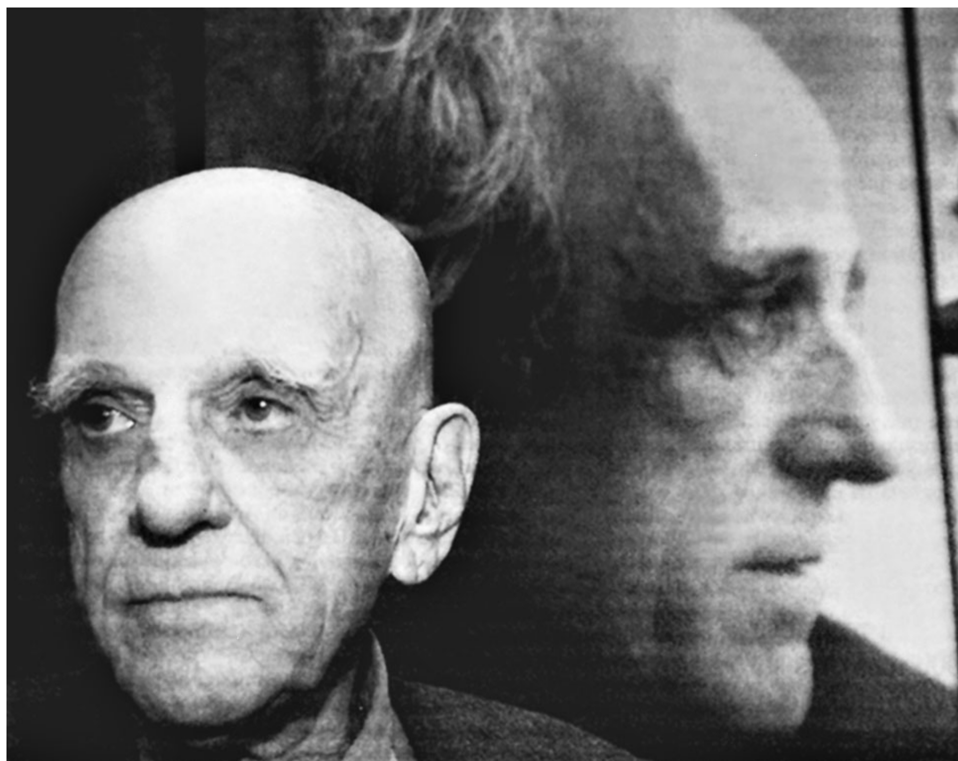
Esto es notable en el texto de Guillermo Quartucci, que revisa el estatuto ancestral de la figura del fantasma en la cultura japonesa, merodeando en la galería de los espectros más famosos del teatro kabuki. Oiwa –uno de ellos– es la esposa engañada que se suicida debido a la deformidad en que la sume el veneno suministrado por su esposo (en complot con su amante y su familia) para convertirse en un espíritu vengativo que cobrará con las vidas de sus conspiradores su propia desgracia. Usualmente femeninos, los fantasmas japoneses aparecen como seres que han muerto con un fuerte apego a la vida, lo que los lleva a retornar para desasir los lazos que persisten con el mundo.

Sato, por su parte, rastrea en su ensayo el universo fantasmático del teatro Noh –en una suerte de tratado de sus potencialidades dramáticas y expresivas–, señalando una tradición que se entronca en Occidente, a principios del siglo XX, con el estímulo que las traducciones realizadas por Ezra Pound producen en las vanguardias. Para pasar luego a pensar Japón como "el fantasma interrogado" por Heidegger y Lacan, y al fantasma femenino en superposición con la *femme fatale* cinematográfica.

Una vez más, la traducción es uno de los aportes centrales de *Tokonoma*. con el agregado de un CD con cuatro "Puntuaciones musicales" de Sergio Pángaro –que se ajustan como ilustración musical al texto–, el lector se deleitará con Sansho Dayu ("La noche del cazador") de Mori Ogai, "una de las obras maestras de la moderna narrativa japonesa", según su traductora. Con poemas de Libertela, Alfredo Prior, Mercedes Roffé y Haroldo de Campos, la revista se completa con un ensayo sobre Macedonio Fernández, que –más allá del interés que suscitan las ideas sobre el pensamiento macedoniano acerca del Estado– desentona un poco en el cautivante conjunto de textos que conforma el número 8 de *Tokonoma*.

PATRICIO LENNARD

POSTALES DE GUADALAJARA



RUBEM FONSECA, GANADOR DEL PREMIO JUAN RULFO

La feria feliz

POR R. F., DESDE GUADALAJARA

"Les aviso que hoy voy a firmar nada más que mil ejemplares", advierte Isabel Allende a los responsables del stand de su editorial en la XXII Feria del Libro de Guadalajara. A pasillos de allí, Mario Vargas Llosa diserta sobre la condición utópica de Paul Gauguin y Flora Tristán; Rubem Fonseca, uno de los narradores más saludablemente *freak* del continente, recoge su Premio Juan Rulfo (su discurso es breve y rulfiano y emocionado en comparación a la aparatosa y prolongada prosapia de los funcionarios que le entregan el premio); Francisco "Paco" Porrúa acepta lo suyo mientras explica epifánicamente que el editor es aquella persona inmóvil que es atravesada por la fuerza luminosa de la literatura (y que sufrió la célebre e intoxicante Venganza de Moctezuma con resignación y buen ánimo); Gabriel García Márquez aterriza de incógnito para entregar el trofeo a Fonseca y cenar con Porrúa y bendecir la presentación de *Gaborio*, volumen colectivo donde se homenajea su obra y su vida escrita en *Vivir para contarla*; en cualquier momento llegarán Quino y Maitena, que dejarán manos y muñones a la hora de autografiar dibujando; y el fantasma de Roberto Bolaño (que nunca volvió a su México detectivesco y salvaje, pero que parece no haberlo abandonado jamás) recorre el lugar en boca y en pupilas de todos mientras se descubre –por fin– que los jóvenes escritores iberoamericanos ya no son tan jóvenes.

Y es que esta XXII Feria del Libro –a diferencia de las polémicas y tumultuosas ediciones anteriores dedicadas a España, Chile y Cuba– respira un aire tranquilo donde las personalidades pesan mucho más que el seleccionado que envió el territorio invitado. Está claro que los un tanto gélidos por desconocidos convocados de esta edición –Quebec– poco y nada tienen que hacer contra la clásica competencia de los clásicos de siempre que, para esta oportunidad, parecieron ponerse de acuerdo para coincidir en días y lugar con espectacular contundencia.

Y ocurre que a la hora de una posible patología de la Feria del Libro –donde la de Frankfurt sería obsesiva y trabajadora; la de Miami se presentaría como psicótica sin estar segura de ser *latin* o *american*; la de Londres aparecería como excesivamente flemática; y la de Buenos Aires... ya saben–, la de Guadalajara es algo así como el personaje de James Stewart en *Harvey*: delirantemente feliz con justas proporciones de trabajo y *deals* editoriales, desayunos barrocos en el café literario La Estación de Lulio, almuerzos largos y siestas más largas todavía (buena parte de los participantes se hospedan en el Hilton frente al predio ferial, lo que facilita las idas y vueltas), tequila a raudales y fiestas hasta el amanecer, pocas pretensiones de megalibrería (aunque ahí están a buen precio los fértiles catálogos de Era y del Fondo de Cultura Económica, así como libros españoles inhallables en España), salones siempre llenos a desbordar donde lo que importan son los escritores y pocas ganas de programas alternativos como escaparse a ver *Kill Bill* de Tarantino porque la Feria es igual de divertida. Y mucho menos sangrienta.

Este año, las actividades complementarias a la hora de dejar de hablar de libros tienen que ver con cierto turismo monárquico-antropológico: la futura reina de España, Letizia Ortiz, pasó temporada por estos lados cuando vino a trabajar como periodista al diario local *Siglo XXI*, diseñado, entre otros, por Tomás Eloy Martínez. Abundan, sí, las leyendas urbanas de tipo telenovela mexicana. Los editores y escritores –así como enviados especiales de las revistas del corazón– no paran de hacer preguntas sobre la susodicha con vistas a un futuro best-seller *non-fiction*; mientras Isabel Allende –la verdadera monarca del asunto, soberana generosa– ya va por su ejemplar mil ciento cuarenta y siete.

Dentro de un año –número XII–, la fiesta estará protagonizada por Catalunya. Va a estar bueno y va a estar menos tranquilo que este año. Y para entonces, si todo sigue así, Isabel Allende habrá entrado sin prisa ni pausa en el Libro Guinness de los Records y el príncipe Felipe habrá redecorado su hasta ahora palacito de soltero.

NOTICIAS DEL MUNDO

Ediciones aristocráticas La editorial Siruela ha obtenido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural 2003, premio que concede el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (sic) del gobierno español y que tiene por objeto distinguir el conjunto de la labor de una editorial que se haya destacado por su aporte sobresaliente e innovadora a la vida cultural española durante 2002. El premio (honorífico) fue otorgado por un jurado compuesto por Víctor Alperi Fernández (Asociación Colegial de Escritores), Pedro Rivera (Confederación de Gremios y Asociaciones de Libreros), Antonio María Avila (Federación de Gremios de Editores de España), Antonio Roche Navarro, José García Velasco, José Manuel Delgado de Luque y Luis González Martín (subdirector general de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas). Además de las "traducciones de calidad de obras literarias", el jurado destacó (¡cómo no!) "el cuidado especial con los que Siruela trata los aspectos formales y materiales de la edición".

HOMENAJES

El hombre del microscopio



Nacido en España pero formado profesionalmente en Argentina, Francisco "Paco" Porrúa fue editor de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, así como el fundador de la legendaria editorial Minotauro, desde la que difundió y tradujo las obras de Ray Bradbury, J. G. Ballard y J. R. R. Tolkien, entre muchos otros. El pasado 29 de noviembre, la Feria del Libro de Guadalajara, en México, premió y celebró su formidable trayectoria. Rodrigo Fresán fue uno de los participantes del acto. Aquí se reproduce el texto escrito para la ocasión.

POR RODRIGO FRESÁN

Uno de los misterios más interesantes, uno de los fenómenos más apasionantes a la hora de investigar y de destilar una vida, es el misterio de la vocación. Ese instante en el que el pasado y el presente y el futuro son una sola cosa y nos sentimos dueños y autores y, también, editores de nuestro destino.

La vocación como eso que uno dice querer ser –algo que en principio es una pura fantasía– y que, si hay suerte, se realiza. Y dentro del enmarañado y salvaje bosque de las vocaciones, hay una que siempre me resultó tan fascinante como enigmática: la vocación de editor.

Vocación que es similar, supongo, a la profesión de médium. Un editor es un intermediario entre el fantasma de un escritor y el lector vivo. O entre el lector muerto y el escritor inmortal. Algo así. Una cosa es cierta, innegable: como suele ocurrir con los médiums, existen muy pero muy pocos editores que posean el don de ver más allá y de contemplar el Más Allá. La mayoría, se sabe, utilizan trucos de luces y de sombras para mentirles a seres más que dispuestos a ser engañados.

Todo esto para decir que Francisco Porrúa es uno de los contados médiums auténticos que yo conozco.

Los buenos editores –los editores auténticos–, en lugar de hablar con los espectros hablan con los escritores. En ocasiones, hasta son poseídos por esos escritores y se fingen dominados para, en realidad, orientar mejor al fantasma perdido en ese otro mundo ectoplasmático que es todo libro mientras está siendo escrito, cuando ya existe pero todavía no es sólido, cuando no es materia de este mundo sino material del otro.

Ignoro qué es lo que llevó a Porrúa a convertirse en médium o cuándo decidió ser editor (tal vez él pueda explicarlo, tal vez prefiera no revelar su secreto); pero como escritor creo entender bien el placer único de dedicarse a invocar libros: ¿por qué conformarse con ser uno cuando se puede ser varios? En ese sentido, los escritores que nos sabemos lectores que escriben no podemos dejar de sentir cierta sana envidia: ser editor es asumirse como un súper-lector que, además, goza del raro privilegio de poder intervenir con justicia en la escritura de los otros sin por eso verse obligado a sufrir las agonías del "no se me ocurre nada" o "se me ocurren demasiadas cosas".

Lo que, claro, me obliga a mencionar –pero no insistiré demasiado en ello ya que, seguro, otros se harán cargo de la cuestión– que Porrúa leyó y vio de cerca los históricos y contundentes manuscritos de *Rayuela* y *Cien años de soledad*. Lo que convierte a Porrúa en lo más parecido que tuvo la literatura latinoamericana a un Maxwell Perkins: aquel silencioso y certero editor que supo intersectar a Francis Scott Fitzgerald y a Ernest Hemingway y, además, ya que andaba por ahí, a Thomas Wolfe.

Hablaré, en cambio, de otros aspectos menos frecuentados a la hora de destilar la vida y obra de Porrúa. Prefiero señalar un aspecto poco mencionado que es la faceta de Porrúa como traductor, que no es otra de las posibilidades de ser escritor y, como todos saben, Ray Bradbury suena mucho mejor en español que en inglés porque en español tenía un socio silencioso que es aquel a quien hoy homenajeamos. Me consta que Porrúa ha llegado a traducir un libro hasta tres veces, y que no conforme con eso lo ha ido corrigiendo a lo largo de las ediciones por el sólo placer y responsabilidad de hacerlo y porque así se lo imponía la busca persistente de una palabra justa que no se le escapó nunca por demasiado tiempo. Otra vez, lo del principio: Porrúa y su mujer Marcy son súper-lectores; lo que los convierte, también, en lectores implacables y más que dignos de ser temidos. Si Paco y Marcy fueran personajes de un *western* no me cabe duda de que serían esos dos que, cuando entran al ruidoso *saloon* de una ciudad como Tombstone, conseguirían en un segundo ese silencio entre reverencial y aterrorizado. Su puntería es perfecta y no hay errata o error que se les escape. Hablaré también del catálogo que ha sabido construir Porrúa a lo largo de los años –un catálogo es, antes que nada y después de todo, la obra y la autobiografía de un editor– y que son algunos de los libros sin los que yo no podría escribir. O vivir, que es lo mismo. Y porque los siento libros de Porrúa, mencionaré sus títulos y no a sus autores. Y aquí vamos: *El hombre en el castillo* y *Valis*, *Crash* y *La exhibición de atrocidades*, *Más que humano* y *Los cristales soñadores*, *Crónicas marcianas* y *El país de octubre* (que implantó en mi cabeza de siete años la obsesión con las momias de Guanajuato), *Las sirenas de Titán*, *Gormenghast*, *Soy leyenda*, *El programa final*, *La intersección de Einstein*, y, por supuesto, *El señor de los anillos*, que Porrúa tradujo.

Supongo que mi participación en la mesa de este homenaje se debe a que conozco a Porrúa –quien ahora se convierte en Paco– desde hace mucho; desde esa época que es la infancia y que, con el tiempo, va adquiriendo la inequívoca textura de un sueño despierto.

Los sueños y los recuerdos –se comprende esto leyendo *En busca del tiempo perdido* y *El gran Gatsby*, dos de las novelas favoritas de Porrúa– son los dos métodos más poderosos que utiliza la mente para investigarse a sí misma. En realidad, los sueños y los recuerdos son las herramientas que utilizamos para editar nuestras existencias: para corregir, tachar, reescribir, anotar algo en sus márgenes. Unos y otros están suspendidos de nuestro presente, pero mientras que los recuerdos se preocupan por redactar lo que fue, los sueños apuestan a lo que pudo haber sido. Así, a la hora del recuerdo, yo puedo rescatar algunos momentos donde el pasado de Porrúa se cruza con el mío y así vuelvo a verlo o a leerlo o a escribirlo regalándome la colección completa de la revista *Monsters*, y así vuelve a intrigarme ese pedazo de roca volcánica que tenía en su casa y que a mí me remitía inevitablemente a *El color que cayó del cielo,* de Lovecraft.

Pero lo que más y mejor invoco es un episodio donde el recuerdo de lo que ocurrió se funde con el sueño de lo que pudo haber sucedido. Recuerdo que yo debía de tener unos siete años, que ya escribía cuentos fantásticos (pero no *muy* fantásticos), y que me encontraba de pie en una cama empuñando unos prismáticos de plástico de muy poco alcance y que los apuntaba hacia abajo, hacia la manta, y que estaba seguro de poder contemplar con ellos un nuevo e invisible mundo de microbios y de criaturas de ciencia-ficción. Recuerdo que Paco pasó frente a la puerta abierta de mi cuarto y que yo lo llamé para que fuera testigo de semejantes maravillas que, claro, estaban sólo en mi imaginación y en mi necesidad de que fueran ciertas. Y recuerdo que Paco primero se prestó a mi entusiasmo, intentó ver lo que no se podía ver y, recién después, lanzó un suspiro y me dijo: "Rodrigo, vamos a comprar un microscopio, ¿sí?".

Así que, ahora que lo pienso, después de todo, Francisco Porrúa fue mi primer editor. Así que, ahora me doy cuenta de ello, un buen editor –un verdadero editor– es aquella persona que nos regala un microscopio a todos. Y que nos enseña a apuntarlo a las estrellas. Paco: gracias por ese microscopio.

INFANTILES

¡Qué espectáculo! Adultos peléandose (¡como chicos!) por libros para niños. Pasó en esta redacción y, en el fondo, fue un espectáculo de lo más edificante, porque se trata de libros tan simpáticos y hermosos que para disfrutar de ellos no hay, en definitiva, edades. Hablamos de los primeros libros del nuevo sello pequeño editor (www.pequeñoeditor.com), que integran dos colecciones: *cuadriños* (como su nombre lo indica, pequeñas historietas o comics), en el registro delirante, un poco ácido y para nada edificante al que nos tienen acostumbrados algunas producciones de dibujos animados de Locomotion y Cartoon Network, y *fuelle*, relatos minimalistas o galerías de dibujos con muy poco texto (para los más chicos).

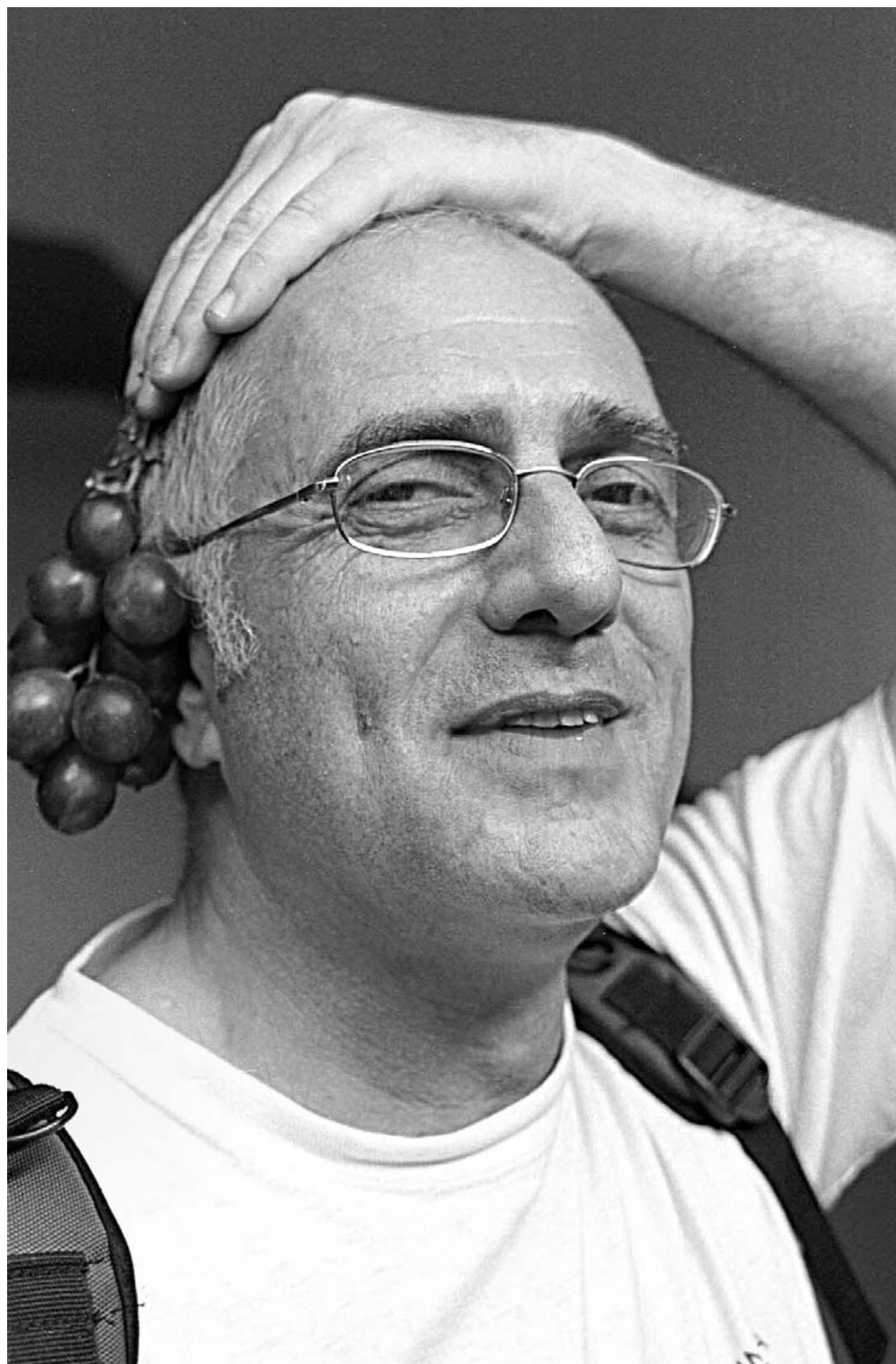
Los autores convocados llevan nombres de resonancias en el campo de la literatura infantil y de la literatura ilustrada. Bianki (1963, http://es.geocities.com/inventario_bianki), "también conocido como Diego Bianchi", fue editor de la desaparecida y mítica revista *Lápiz Japonés*. Él es el autor del guión y los dibujos de *Restorán*, uno de los más eficaces "fuelles" (como su nombre lo indica, estos libritos están impresos en una larga tira de cartulina, luego doblada y encuadernada como un fuelle): hay un plato de sopa y hay una mosca, pero lo que sucede no es lo que podría preverse. Un sapo sale del plato de sopa y se come la mosca, para luego ser devorado él mismo por un cocodrilo que sale del mismo plato de sopa. Como el libro no tiene texto, los felices poseedores de ese libro (adultos o niños) podrán ejercitar sus habilidades narrativas a partir de los dibujos de Bianki.

Elenio Pico (1960) también participó de *Lápiz Japonés*, entre otros antecedentes. Para "fuelle" preparó *Tump Tump*: más que un relato, un manifiesto bellamente ilustrado que repite la estructura "el osito de trapo (el avión de palitos, el barquito de papel, etc.) tiene corazón". En el fondo, se trata de rescatar del olvido y el desuso esos juguetes primarios y siempre eficaces que la industria del plástico pretendió sepultar en el arcón de los meros recuerdos. David Wapner y Cristian Turdera hicieron para la misma colección *Canción decidida*, mucho más naïf que los anteriores, sin perder algo de ironía: si bien el tipito que protagoniza el cuento (¿un duende?, ¿un bicho?) parece decidido a gritar su alegría a los cuatro vientos, lo cierto es que no se decide a hacerlo en ningún momento, y así se le pasan las horas. El más raro es sin dudas *El paraíso viviente*, de Mario Varela y Cintia Vietto, que parece salido de la peor de las pesadillas de Tim Burton. Hay chicos así, y adorarán los animales de tela que se emborrachan con esa fruta que es la suma de todas las frutas posibles. En la colección "cuadriños", Ruth Kaufman y Pablo Sapia (curador del Espacio Historieta del Centro Cultural Recoleta) imaginaron *Gritar los goles*, una historia para responder a las preguntas "¿Qué hacer en la cancha con un hincha demasiado insistente?" y "¿Qué hacer cuando ya no se puede aguantar más las ganas?". Por si acaso, aclaran que la historieta propuesta (poblada de criaturas a mitad de camino entre lo humano, lo animal y lo alienígena) "no da las respuestas correctas". O lo que es lo mismo: que lo que dicen es políticamente incorrecto y en esa incorrección se encuentra la clave de su propuesta. *Feliz*, de Fabio Zimbres (San Pablo, 1961, www.fzimbres.com.br) hace intervenir al "malo del barrio", el miedo y el deseo de venganza. Terrores infantiles, bah, en su estado más puro. ¡Qué oportuno lanzamiento el de estos libros deliciosos y hechos en la Argentina! Porque vienen las Navidades, Reyes, en fin: tiempo de pensar en regalos para los chicos. Nada mejor que alguna de estas novedades de pequeño editor.

DANIEL LINK

POR LAS CALLES

Si Wilde viviera...


FOTO: SEBASTIAN FREIRE

ROBERTO JACOBI EN EL HOMENAJE A WILDE

El jueves 27 de noviembre, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ocho escritores reunidos por María Moreno participaron del ciclo "De hombre a hombre (una invocación a Oscar Wilde)". El público quedó con ganas de más y ahora se prepara un maratón de 24 horas.

POR CECILIA SOSA Y JONATHAN ROVNER

Si, atendiendo a la letra de la invitación, alguien esperaba encontrarse con una cofradía de hombres con las manos enlazadas, invocando al fantasma del genio inglés, probablemente se habría ido de allí con el pelo un poco más revuelto y la sonrisa algo más encendida. Porque lejos de la histeria espiritista, la ceremonia encontró al espectro de Wilde entregado al desprejuiciado abrazo de las más esquivas musas del mundillo bohemio local.

Fue el jueves 27, cuando narradores y poetas como Ariel Schettini, Pablo Pérez, Carlos Moreira, Daniel Molina, Miguel Angel Lens, Héctor Latrónico, Roberto Jacoby y Daniel Link se sentaron a una mesa dispuesta por María Moreno en la sala Sosa Pujato decididos a entregar, para regocijo de un público ávido y expectante, sus mejores piezas de literatura varonil. Y, como si el mismísimo Wilde hubiera estado allí presente, más que un mudo homenaje, el encuentro resultó ser una velada cargada de sensualidad y alusiones políticas, en la que el humor y la autoironía fueron los invitados sorpresa, mientras que brillaron, por su ausencia, la solemnidad y el miedo al ridículo que, ¡ay!, tantos estragos suelen causar en los salones de lecturas poéticas. Esta vez, y ya desde las dedicatorias, la invocación a Wilde se alternaba con la estridente carcajada de Gabriela Bejerman, especie de rozagante Gertrude Stein para las nuevas generaciones de poetas, que acompañó, atenta desde la primera fila, las ocurrencias y los versos que cantan al "amor que no osa decir su nombre" (aunque esta vez sí osó).

La anfitriona, María Moreno, inició el intercambio de fuegos florales con un poema dedicado a Edward Carpenter, socialista utópico, como Wilde, y a su amante George Merril.

Entre esa pulida versión de refinamiento proustiano y los desenfrenos confesionales de Jacoby, con sus poemas "de rencor" y sus canciones de amor, quedó delimitado un eje que entrelaza literatura, homoerotismo y argentinidad bajo un abanico de formas diferentes y territorios distantes, sostenido por afinidades electivas, entre Genet, Barthes y Pasolini, entre la poesía, el diario íntimo y la anécdota.

Hubo de todo: crónicas de amores urbanos, fragmentarios, que se deslizan entre la mirada cómplice o sufriente, coplas del amor longevo del maduro al infante, juegos de braguetas, correccionales de menores y confesiones personales en las que se filtraba la historia. "En la primavera democrática del '84 al '86 hice el amor varias veces al día, casi cada día: en esos más de mil días conocí también a más de mil hombres", exageró Daniel Molina, mientras que Pablo Pérez, hábil en el arte de hundirse hasta el fondo en situaciones aparentemente cotidianas, mencionadas en tono casual, comenzó su tramo con una anécdota. "Cuando venía caminando para acá me encontré a un viejo conocido. ¿Cómo anda el perro? –me preguntó. –¿Qué perro? –El chupapijas." Pero, se sabe, en el fondo ninguna situación es inocente: las anécdotas de Pérez esconden y desnudan una crudeza un tanto macabra, que nos pone ante la opción de la risa o el llanto, aunque no por mucho tiempo. Los cuentos de Pérez son, ante todo, desopilantes. Su texto para esa noche, *Fiebre en la prisión*, parte de una iniciación homosexual en la cárcel de menores del Instituto Agote, para despuntar en la *vernissage* de una muestra colectiva en la galería Belleza y Felicidad, con la obra de Marcelo Pombo, *Fiebre en la prisión*, justamente: un *collage* sobre la caja de un video porno. El elíptico recorrido encuentra al autor, a punto de partir para su clase de capoeira, sentado en la casa del artista deseado. Momento exacto para plantear el ardid amoroso digno de las indagaciones filo-artísticas de *El retrato de Dorian Gray*: "Cuando salga de acá tengo que ir a capoeira, pero me olvidé el slip, ¿no podrías prestarme uno tuyo?", o bien "Cuando salga de acá tengo que ir a capoeira, pero me olvidé el slip y no tengo tiempo de pasar por mi casa a buscarlo. ¿Podrás prestarme cinco pesos para que me compre uno?". En lo que por momentos era algo muy parecido a una charla entre amigos, un fragmento de *Amor de hombre*, Daniel Molina reflexiona sobre el objeto de deseo: "Los jóvenes bellos viven en una especie de limbo del que se despiertan ya viejos y cansados (a los *baby face* les va peor: después de los 40 todos se transforman en la abuela de Caperucita Roja: Paul McCartney, por ejemplo)".

Entre el calor vaporoso del primer piso del Rojas y la música incidental que entraba por una puerta-ventana, abierta lo justo para evitar la asfixia, la idea de sonar "grasa" o "cursi" fue perdiendo toda posibilidad y la jornada pudo alcanzar ese estado maratónico que tienen los grandes encuentros confesionales. Los estilos múltiples, los tonos diferenciales, pretendidamente lúdicos algunos, crudos otros, se mostraron entre abanicos y flashes de fotógrafos. Durante el entremés de vino y frutas de estación, público y poetas se apiñaron en el balconcito del Rojas y pugnaron por llegar a las frutas abrillantadas seleccionadas por la anfitriona. "Hasta ahora leyeron las locas buenas, ahora vienen las malas", se relamió un panelista apurando el vaso de vino tinto.

Jacoby, con *look* explorador de bermudas y remera, presentó como primera obra a un Adonis viviente de sonrisa pícara que, con una leve inclinación, aceptó los aplausos con los que el público coronó el exabrupto. El mentor de *ramona* presentó poemas y hasta se animó al canto. "Me corrí en tu boca y tú no quisiste tragar". En ese momento, caldeadas, dos señoras de edad aferradas a la primera fila tuvieron que retirarse como advertidas ya de que no quedaba espacio para simular confusión alguna.

"No me sé reproducir", había rezongado Schettini, apenas minutos antes de que Miguel Angel Lens cerrara su lectura con una especie de *haiku* criollo con inspiración pasoliniana que se dejaba leer a modo de manifiesto existencialista: "¡Che... flaquito! ¿De qué barrio sos? ¿Te copan Pink Floyd, Hendrix, los Stones? ¿Nos echamos un polvo?". Pequeños grafismos culturales sacados de *Quince breves poemas de seda y de verano* que, además, llegaron con epígrafe: "Sos como el 60, andás por todos lados".

Luego, Latrónico presentó algunos de sus conmovedores poemas, preciosistas, cargados de simbolismos helénicos y peludos faunos. "Fetiche de su boca, su piel, sus labios rosados... el vello de sus piernas, su abrazo bajo la lluvia", leyó con voz profunda y temblorosa.

Por contraste, la jornada mostró lo curioso que resultan los intentos de agrupar a escritores de acuerdo con criterios cronológicos y/o geográficos, cuando ha llegado a ser evidente que mucho mejores resultan las constelaciones en torno de cuestiones específicamente literarias, en especial cuando lo "genérico" logra desplegarse en su sentido más intimista.

Cerrado el panel, expositores e invitados continuaron la juerga en Masamadre, un reducto integralista en pleno Villa Crespo (que ahora se pronuncia a la italiana, con la doble ele bien larga), en el despuntante Palermo Queens, donde entre platos hindúes, armenios, cilantro y panes artesanales, Oscar Wilde siguió sumando estampas. Hasta que alguien pidió "whiskería".